

## Szene 40: Der Screen Test – Adams Umkehr

Die folgende Szene wurde bereits aus dem Zusammenhang des Haupthandlungsstrangs heraus beschrieben (S. 124); in ihr laufen nun die beiden Handlungsstränge von Betty und Adam zusammen. Im Figurenbogen von Adam handelt es sich hier um seine Peripetie (Handlungsumkehr), als er sich im Casting entgegen seiner anfänglichen Weigerung nun für Camilla Rhodes entscheidet und sagt, was von ihm verlangt wird: »This is the girl«. Dafür wird er von dem, hinter dem Rücken des Studioleiters Jason Goldwyn (Michael Fairman) versteckten und nun hervortretenden, diabolisch wirkenden Produzenten Ray gelobt: »Excellent choice« (TC 01:26:43).

Angekündigt und zugleich ironisch kommentiert wird Adams Entscheidung durch den passend angelegten Songtext von *I've told every little star*, der von Camilla Rhodes vorgetragen wird: »Might as well confess, if the answer is yes ...«. Dieses »Yes« bedeutet ein »Ja« zu Camilla Rhodes, und sie singt weiter: »Maybe you may love me too«. Als es kurz darauf zum intensiven Blickwechsel mit Betty kommt (vgl. S. 128), ist die Entscheidung gefallen. Betty scheint intuitiv die Umstände zu erkennen, verabschiedet sich von Linney und Nicki: »I'm sorry. I must go«. Sie rennt weg – wie es im Drehbuch heißt: »... and runs off like Cinderella«. Adam schaut ihr als »verpasste Gelegenheit« und verhinderte Idealbesetzung verzweifelt hinterher. Im Drehbuch (der TV-Pilotfolge) heißt es dazu: »Adam is sick of himself.« Und: Adam »sees her running off out of his world«. <sup>265</sup>

Aber Camilla Rhodes hat mit ihrem Songtext recht, denn Adam wird sich adaptieren und sich einfach in Camilla verlieben. Genaugenommen wird er sich in ihr Phantasma verlieben, in sie als die Rollenfigur – die eben von verschiedenen Darstellerinnen verkörpert werden kann (ausführlich S. 214). Adam Keshner wird erst wieder im dritten Akt, in Szene 57, auftauchen (S. 222).

## 4 Die Intrige: Mr. Roque und die Mafia

### Elemente eines Intrigendramas

Die Intrige als dramaturgischer Begriff ist eine Bezeichnung »für das eine Handlung begründende Komplott, mit dem sich ein Teil der Dramenfiguren zur Durchsetzung seiner Ziele gegen einen anderen verschwört«<sup>266</sup>. Im Intrigen-Gegenintrigen-Modell strebt die Handlung, von einem Plan ausgehend, einem klar definierten Ziel entgegen, das es mit allen Mitteln – Intrigenverkleidung, der Intrigenstimme (die Stimme der Verstellung), Intrigenrequisiten und intellektueller Kraft oder Hin-

265 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 82.

266 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 223.

terlist – zu erreichen gilt.<sup>267</sup> Der Intrige steht dabei stets eine Gegenintrige gegenüber, die zu verhindern sucht, dass der Plan der Intrigierenden aufgeht. Dabei gibt es keine »moralisch induzierte Definition von Protagonist und Antagonist«, »je nach Beschaffenheit der Intrige steht dem Helden ein Schurke gegenüber oder umgekehrt«.<sup>268</sup> Anders als im analytischen Drama, in dem die Zuschauenden sukzessive über die verbrecherischen Vorgänge und Zusammenhänge aufgeklärt werden (vgl. S. 40), werden sie im Intrigendrama in die Pläne des Intrigierenden eingeweiht – um daraufhin dabei zuzusehen, wie das Intrigenopfer die Hintergründe der Intrige gegen sich erkennt und darauf mit einer Gegenintrige reagiert.

MULHOLLAND DRIVE als Drama der offenen Form spielt mit Elementen und Versatzstücken des analytischen Dramas sowie mit denen des Intrigendramas. So kann man die Figuren des Films mithilfe des Intrigen-Gegenintrigen-Modells in Parteien einteilen und den expliziten dramaturgischen Konflikt fassen und beschreiben: Dem Strukturmodell des Intrigendramas nach ist die Schauspielerinnen Diane das Opfer einer Verschwörung und Intrige. Diese wird angeführt von Mr. Roque und seinen Intrigenhelfern, der Mafia, den Produzenten, dem Auftragsmörder und auch Adam Kesher. Sie alle agieren gegen die Interessen von Diane. Ihre Intrige besteht darin, Diane die Traumrolle wegzunehmen und sie mit Camilla Rhodes zu besetzen. Die Gegenintrige der Hauptfigur Diane reagiert darauf, indem sie ihnen diese Rolle nicht überlassen will, sondern einen Mordauftrag an Camilla in Auftrag gibt, sich dann aber, nachdem sie von dessen Vollzug erfahren hat, selbst umbringt. Soweit ist die Intrige physikalisch linear-kausal nachvollziehbar. Das, was dann im Moment des Sterbens geschieht, folgt der bereits beschriebenen Post-mortem-Logik: Sozusagen aus Dianas Einbildungskraft heraus entsteht im Moment des Sterbens das Alter Ego Betty und eine Wiederbegegnung mit dieser Rolle. In dieser inneren Vorstellungswelt versucht Diane als Betty, die Rolle vor dem Zugriff der Intriganten zu beschützen und zu verstecken (vgl. S. 138). Bei dem expliziten dramaturgischen Konflikt handelt es sich unter der Perspektive des Intrigendramas hier um einen klassischen »Parteienkonflikt«, in dem zwei Parteien um ein Objekt streiten. Dieses Objekt des Streits ist die Rolle, die Figur Rita/Camilla.

Die Intrigendrama- und Parteienkonflikt-Anteile des Films liegen im Hintergrund der dramaturgischen Konstruktion und kommen im Plot des Films nur in wenigen Szenen zum Tragen. Zudem sind sie so in den Haupterzählstrang eingewoben, dass das Ursache-Wirkungs-Verhältnis auf der ersten Ebene nicht mühelos als in einem direkten Zusammenhang mit dem Haupterzählstrang von Betty stehend erkannt werden kann.

267 Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 286; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 261f.; Matt: Die Intrige, S. 33f.

268 Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 286.

## Szene 10: Mr. Roques Allmacht – die Exposition der Intrige

Mr. Roque und die Intrige werden bereits früh im Film eingeführt. Die erste Szene, die dem Strang zuzuordnen ist, schließt die erste Sequenz ab. Hier korrespondiert sie auf der verdeckten Ebene mit der vorangegangenen Szene, in der Dan über seinen Traum spricht und seinem Therapeuten seine Vermutung erzählt: »There is a man in the back of this place. He's the one who's doing it.« (Vgl. S. 197) Implizit bestätigt die Szene die Annahme, denn dieser Mr. Roque (Michael J. Anderson) ist derjenige, von dem Dan spricht.

Mr. Roque ist der mächtigste Mann im MULHOLLAND-DRIVE-Kosmos; »er zieht in seinem Hinterzimmer im Irgendwo die Fäden«. Dieses Zimmer, von dem aus er regiert, wirkt wie ein Wiedergänger des roten Zimmers aus *TWIN PEAKS*, in dem, so Chris Rodley, »das Problem Zeit« nicht existiert.<sup>269</sup> Weder Dan noch Diane kennen diesen Mann, der hinter Glas regiert. Zugang zu Mr. Roque haben nur seine Gefolgsleute und Helfer, die Filmproduzenten – aber selbst die können nur durch das Glas und per Sprechanlage mit ihm kommunizieren. Mr. Roque, wie an späterer Stelle anlässlich seiner »Planszene« ausgeführt wird (S. 187), ist der große Antagonist und Gegenspieler von Diane – und ein popkultureller Wiedergänger des klassischen Intriganten aus dem Intrigendrama. Sein Plan und Wirken führen, wie es sich für einen Intriganten gehört, zur Vernichtung der Protagonistin. In dieser Szene wird die mit dieser Figur verbundene dramaturgische Intrige eingeführt, in deren Zusammenhang auch der Überfall auf die Frau in der Limousine steht. Man sieht die Hintermänner, die für diesen Übergriff verantwortlich zu sein scheinen. Sie zu zeigen erzeugt auf Seiten der Zuschauenden Neugier und Spannung, da diese nun darüber informiert sind, dass die Feinde der Frau ihr auf der Spur sind und für sie weiterhin eine Bedrohung darstellen.

### Das Telefonat durch drei Ebenen

Zunächst liegt in dieser Szene die aus dem Auto entkommene unbekannte Frau noch unter dem Tisch in Ruths Apartment und schläft. Dann folgt eine Einstellung mit Mr. Roque, der ein Headset trägt. Er wird telefonisch verbunden und sagt: »The girl is still missing« (TC 00:16:59). Diese Botschaft wird per Telefon über zwei Instanzen hinweg weitertransportiert, um am Ende der Kette ins Leere zu laufen: In der letzten Einstellung hebt niemand mehr ab.

269 Vgl. Rodley: Lynch über Lynch, S. 36.

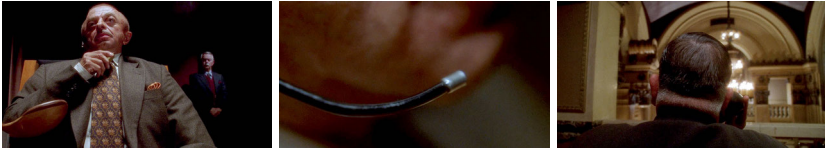


Abb. 106–108: der Intrigant (Sequenz ab TC 00:16:43)



Abb. 109 und 110: seine Botschaft durchquert alle Ebenen

Der Mann, der als Erster angerufen wird, wird nur von hinten gezeigt. Sein massiger Nacken und die neoklassizistisch (italienisch) anmutende Innenarchitektur im Hintergrund geben Hinweise auf seine Zugehörigkeit zu den Filmproduzenten und Kapitalgebern, die später in der Handlung mit Adam Kesher eingeführt werden. Dieser »Vertreter des Kapitals« paraphrasiert die Botschaft tautologisch mit »the same« und gibt sie uninspiriert weiter, an eine offenbar untergeordnete Person, von der nur ein behaarter Arm beim Abheben des Telefons zu sehen ist (in den Credits: »Hairy-armed man«) – dabei handelt es sich um ein Telefon mit altmodischer Wahlscheibe, an der Wand einer schmutzigen »Low Class Küche«, wie der Ort schon im Drehbuch beschrieben wird.<sup>270</sup> Es wird von einer Ringlampe als Practical Light (ein Fachbegriff für eine Lichtquelle im Bild) ausgeleuchtet – bei diesem Telefon handelt es demnach um ein Requisit in einer hyperrealen Filmkulisse und, dies berücksichtigend, bei dem Arm soziotypologisch um den eines Beleuchters auf einem Filmset.

Dieses Filmteammitglied ruft seinerseits in einer untergeordneten Ebene an – und hier wird es besonders interessant, denn es scheint eine Grenzüberschreitung zu geben: Vergleichbar mit der Möglichkeit in *THE MATRIX* (USA 1999, R.: The Wachowskis), per Telefon in der Matrix anzurufen, wird hier in eine andere Ebene oder andere Ordnung telefoniert. Markiert durch einen roten Lampenschirm und einen

270 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 35.

vollen Aschenbecher, auf deren symbolische Aktivierung Lynch in seinen »Clues« selbst hinweist, klingelt das Telefon hier in der imaginären Welt von Betty, einer von filmischen Fiktionen gespeisten Fantasiewelt.<sup>271</sup> Die transportierte Botschaft »the girl is still missing« wird damit am Ende der Szene implizit beantwortet: Das »missing girl« ist nicht mehr im Film, sondern es liegt hier in einer Zwischenwelt schlafend unter dem Tisch.

Dieser letzte Moment des Telefonanrufs wird in Szene 54 in einer anderen Version wiederholt. Hier ist es dann ein Anruf von Camilla (wie die dunkelhaarige Frau dann heißt), der von Diane-Betty entgegengenommen wird (S. 217). Durch die Wiederholung der Situation wird dieses Telefon einerseits zu einer Dingmetapher, andererseits werden so zwei Ereignisse miteinander synchronisiert als Darstellung einer Form von Gleichzeitigkeit.

Die Ansage des Mr. Roque »the girl ist still missing« erscheint zunächst als konkreter Suchauftrag. Die Inszenierung des Telefonats, quasi durch mehrere Ebenen hindurch, zeigt, dass es ein ganzes Netzwerk von Verbündeten zu geben scheint. Die Eigentümlichkeit des Inszenierungsstils, die Reduzierung des Textes sowie die geringe Erkennbarkeit deuten als Verfremdungseffekte zudem auf eine Mehrfachcodierung des Erzählten.

### Mr. Roques Stimme der Macht

Mr. Roque wird beim Telefonieren in einer extremen Großaufnahme gezeigt (Abb. 107), die nach Gilles Deleuze als Affektbild *par excellence* gilt: »Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.«<sup>272</sup> In Bezugnahme auf Béla Balázs schreibt Deleuze, dass die Großaufnahme als Bildtypus dem Gesicht den Status einer Entität verleihe. Er unterscheidet dabei die Großaufnahme eines Gesichts nicht von der Detailaufnahme eines Teils eines Gesichts, beides habe die Kraft, »das Bild aus seinen raumzeitlichen Koordinaten zu lösen, um den reinen Affekt in seinem Ausdruck zu zeigen«.<sup>273</sup>

Diese Großaufnahme von Mr. Roques Headset löst es als Entität aus seinem raumzeitlichen Kontext, lenkt die Aufmerksamkeit auf das Sprechen und die Stimme an sich und inszeniert so das Wort des Mr. Roque als Machtwort, als Autorität, als »die Stimme des Vaters« in der symbolischen Ordnung. Die symbolische Ordnung ist »die Ordnung der Sprache und des Diskurses, jedoch auch die Ordnung

271 Zwei der Hinweise von David Lynch lauten: »Notice appearances of the red lampshade« und »Notice the robe, the ashtray, the coffee cup«, vgl. Booklet der Universal Studios DVD 2002.

272 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 123. Ausführlich über den Gegenstand der »Großaufnahme« in der Filmtheorie: Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S. 79ff.; vgl. auch Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst (1949), Wien: Globus 1961, S. 49–57.

273 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 135.

der Macht und des »Gesetzes des Vaters«, welche wiederum selbst eine sprachliche Ordnung ist»<sup>274</sup>. Die Körperlichkeit von Mr. Roque konterkariert dabei eine eindimensionale Repräsentation von männlicher Macht: Er ist klein und sitzt im Rollstuhl. Er ist so mächtig, dass die Macht keine physische Kraft braucht, er ist ein »Prothesengott« (Freud), der über das Telefon verfügt als McLuhan's »extension of man«.<sup>275</sup> Das Telefon als technische Entwicklung (wie auch das Mikrofon, der Lautsprecher und das Radio) erhöht die Ausübung von Macht über den Hörsinn um ein Vielfaches.<sup>276</sup> Das Telefon ermöglicht, dass die Stimme sich durch den Raum bewegt, räumliche Grenzen passieren kann, während der Körper dort bleibt, wo er ist.<sup>277</sup> In der Szene in MULHOLLAND DRIVE ist die Stimme der Macht nur in der ersten Einstellung körperlich verortet, in den folgenden Einstellungen wird diese dann zu einer »akusmatischen Stimme« (vgl. auch S. 151). Die Stimme löst sich vom Körper, verselbstständigt sich und findet ihr Echo und ihre Wiederholung auf den anderen Ebenen.

### Die Dramaturgie des Telefons

Das Telefon ist Mr. Roques Instrument der Machtausübung, Symbol seiner Omnipotenz. Seit der Szene in der Limousine, in der neben Ritas Kopf ein Autotelefon angebracht ist, ist es omnipräsent. Das Telefon ist in MULHOLLAND DRIVE ein wichtiges und ein symbolisch aktiviertes Requisite.<sup>278</sup> Die Botschaften, die per Telefon übertragen werden, können in MULHOLLAND DRIVE die Grenzen von verschiedenen Welten überschreiten; sie können ihren angestammten semantischen Raum verlassen und in die Welt einer anderen Ordnung eindringen. Die über das Telefon später vermittelte Botschaft »shut everything down« wird zu einem grenzüberschreitenden Ereignis, das in alle Bereiche hineinwirkt: ins Imaginäre, ins Symbolische – und sogar ins Reale, dem der Selbstmord der Hauptfigur am Ende zuzurechnen ist.

Schon in TWIN PEAKS I machte Lynch das Telefon zum Instrument der Vernetzung, über das vom Beziehungsgeflecht der Bewohnerinnen und Bewohner und deren heimlichen Verbandelungen erzählt wird. Auch in MULHOLLAND DRIVE werden

274 Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 488; vgl. auch Nemitz, Rolf: »Die Unordnung der symbolischen Ordnung«, in: Lacan Entziffern (15.03.2013), online unter <https://lacan-entziffern.de/symbolisches/symbolische-unordnung>; Evans: Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse, S. 276f.

275 McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man, Massachusetts: MIT Press 1994, S. 3ff.

276 Vgl. Enns, Anthony: »Telepathie – Telefon – Terror. Ausweitungen und Verstümmelungen des Körpers«, in: Nicola Gess (Hg.), Hörstürze, Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 89–112, hier S. 91.

277 »The voice travels through space, bodies stay where they are.« (Chion: The Voice in Cinema, S. 63)

278 Vgl. auch Nieland: David Lynch, S. 103ff.

über die Kommunikation per Telefon die personellen Zusammenhänge der Figuren erzählt, die Vernetzung der Intriganten und das Offenlegen der Produktionszusammenhänge. Das Telefon ist auch Symbol für die unpersönliche Welt der »Business Connections« in Hollywood.<sup>279</sup>

In dramaturgischer Hinsicht kann mit dem Medium Telefon eine räumliche Trennung überwunden werden, oder es wird eine räumliche Trennung der Figuren ermöglicht, was für diverse erzählerische Absichten hilfreich ist. Vor allem in auf Suspense angelegten Filmen kann das Telefon nützliche dramaturgische Dienste leisten.<sup>280</sup> Im Kino hat das Telefon eine lange Geschichte, und bereits im Stummfilm wurde es erzählerisch genutzt, um Spannung zu erzeugen. Sowohl in David W. Griffiths *THE LONELY VILLA* (USA 1909) als auch Lois Webers Film mit dem selbstreferenziellen Titel *SUSPENSE* (USA 1913) spielt das Telefon eine zentrale Rolle: In beiden Filmen ruft eine in einem alleinstehenden Haus durch Eindringlinge bedrohte Frau ihren Mann an, der dann zur Hilfe eilt. In beiden Filmen dient das Telefon auch zu einer Art »Fernsteuerung« der jeweiligen Gattin durch den Ehemann, der ihre Verhaltensweisen per Telefon lenkt.<sup>281</sup> (Das Motiv der Fernsteuerung wurde in der Kinogeschichte vielleicht am deutlichsten ausgespielt in dem Spionagefilm *TELEFON* [Don Siegel, USA 1977], in dem russische Agenten als »Schläfer« in den USA per Telefon und übermitteltem Codewort, einer Gedichtzeile von Robert Frost, aktiviert werden.)

279 Ebd., vgl. auch Mactaggart: »Silencio«, S. 8.

280 Zur Rolle und Funktion des Telefons im Film vgl. auch Debatin, Bernhard/Wulff, Hans J.: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*, Berlin: Spiess 1991.

281 Vgl. auch Chion: *The Voice in Cinema*, S. 63. Es gibt weitere frühe US-amerikanische Filme, in denen Hilfe per Telefon angefordert wird: *HEARD OVER THE PHONE* (USA 1908, R.: Edwin S. Porter), *THE LONEDALE OPERATOR* (USA 1911, R.: David Wark Griffith), *THE INVADERS* (USA 1912, R.: Francis Ford, Thomas H. Ince), die Filmserie *THE HAZARDS OF HELEN* (USA 1914, R.: J.P. McGowan und J. Gunnis Davis); vgl. Glaubitz, Nicola et al. (Hg.): *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen: Universitätsverlag 2011, S. 97.

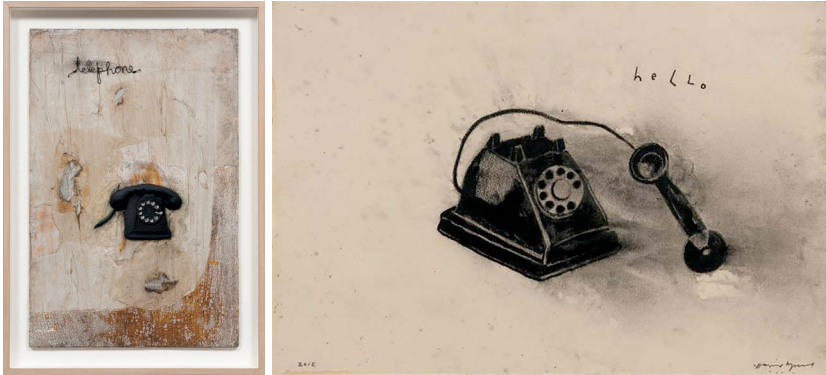


Abb. 111: *Telephone* © David Lynch 2012; Abb. 112: *hello* © David Lynch 201

Das Telefon in MULHOLLAND DRIVE kann auch als Hinweis auf die Immaterialität der diegetischen Welt verstanden werden, in der, nach Paul Virilio, der Mensch den Bezug zur physischen, zur körperlichen Wirklichkeit verliert und er rein »telepräsent« ist und »gleichzeitig hier und andernorts«.<sup>282</sup> In MULHOLLAND DRIVE ist die Protagonistin ja genau so: gleichzeitig hier und woanders. Bereits in LOST HIGHWAY setzt Lynch das Telefon in dieser Weise ein: der Mephisto-artige Mystery Man reicht dem eifersüchtigen Ehemann Fred das Telefon, um ihm zu zeigen, dass er, der Mystery Man, gleichzeitig bei ihm zu Hause ist, obwohl er doch hier bei der Party vor ihm steht. Die Szene ist eine gleichnishafte Übersetzung der Szene zuvor, in der der eifersüchtige Fred bei sich zu Hause angerufen hat, um festzustellen, dass seine Frau nicht ans Telefon geht. Der Mystery Man ist hier als Allegorie der Eifersucht zu verstehen, durch die man eben, obwohl an einem Ort, in Gedanken an einem anderen ist. Das Telefon ist sein dramatisches Hilfsmittel, dies performativ zu demonstrieren.

282 Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 20.



## Szene 18: »Shut everything down« – die Planszene des Intriganten

There's quite a bit of interest in this role.

*Ray von Ryans Entertainment*

O.K., you're a rock. Remember, a rock.

*David Lynch*<sup>283</sup>

Im strukturellen Aufriss des Intrigendramas ist ein dramaturgisches Einzelelement zentral, ohne das keine Intrige auskommt: die »Planszene«.<sup>284</sup> In dieser Planszene wird von der intrigierenden Figur der Plan zur Intrige und eventuell auch ihrer Ausführung gefasst. Planszenen im Film können unterschiedlich gestaltet werden; in ihr können die Zuschauenden wort- und detailreich in die Pläne eingeweiht werden, sie kann aber auch unauffällig sein, nonverbal angelegt und sogar ins Off verlegt sein. In solchen Fällen lässt sich die Planszene nur retrospektiv erkennen, nachdem sich ihre Auswirkungen gezeigt haben. Sie kann aber auch originell performativ ausgearbeitet sein. So hat man es in *MULHOLLAND DRIVE* mit einer Planszene zu tun, in der das »Intrigensubjekt«<sup>285</sup> aufgespalten ist; hier begegnen sich ein Helfer der Intrige, der Produzent Ray, und der Anstifter und vermeintliche Studioboss, Mr. Roque, zum gemeinsamen Plan. Der in der Szene gefasste Plan besteht aus einer radikalen Anordnung: »Shut everything down«. Auf der expliziten Ebene wirkt dieser Auftrag zunächst so, als ginge es darum, das Filmprojekt aufgrund der Auflehnung des Regisseurs bei Ryan Entertainment zu stoppen. Über die implizite Dramaturgie wird jedoch veranschaulicht, dass der Plan dazu führt, dass das ganze System »heruntergefahren« wird – das bezieht sich nicht nur auf die erste Ebene, also dass hier ein Filmprojekt gestoppt werden soll, sondern meint gleich das ganze psychische System der Hauptfigur.

Im modellhaften Intrigendrama gehen nach Peter von Matt der Planszene die »Erfahrung einer Not« und die »Vision eines Ziels« voraus.<sup>286</sup> In der Intrige in *MULHOLLAND DRIVE* wurde diese Noterfahrung von Produzent Ray gemacht; nach dem Desaster bei Ryan Entertainment konsultiert er nun Mr. Roque mit einer Frage: »Do you want him replaced?« Dabei steht er vor Mr. Roque wie vor einem Orakel. Die Antwort muss er sich jedoch – wie in einer Psychoanalyse – selbst geben. Mr. Roque sitzt »wie ein Fels«, hinter Glas, kommuniziert wird hier nur per Gegensprechanla-

283 David Lynchs Regieanweisung für Michael J. Anderson, Darsteller von Mr. Roque, zit. n. Friend: *Creative Differences*.

284 Matt: *Die Intrige*, S. 33.

285 Ebd., S. 118.

286 Ebd., S. 34.

ge. (Im Drehbuch ist angemerkt, dass der Name wie »rowk«, also fast wie »rogue«, »Schurke«, ausgesprochen werden soll.<sup>287</sup>)

Die Einstellung ist so gefilmt, dass sich das Gesicht von Ray in der Glasscheibe, hinter der Mr. Roque zu sehen ist, reflektiert. In einem Bericht über den Dreh stellt der Journalist Tad Friend dar, wie dieses zu einem »sprechenden Bild« wurde:

But Lynch was shooting the dialogue from outside Roque's glass-walled office, so the scene's visual focus was the intercom, shaped like an old-fashioned transistor radio. Then Lynch asked, »Can we put a little spot on Robert?« – »Suddenly, Katima's [der Darsteller von Ray] spotlit face, reflected in the glass, floated like a ghost in the frame. And when Lynch suggested that the lamp above Mr. Roque should grow gradually brighter, then fade to black at the end, he had conjured a haunting image of the remoteness of power.«<sup>288</sup>



Abb. 113: Ray konsultiert Mr. Roque (TC 00:34:56); Abb. 114: Insignien der Macht: der Vorhang, das grüne Sofa (TC 00:35:15)

### Insignien der Macht: der Schreibtisch, das grüne Sofa, der Vorhang

Im Kosmos von in MULHOLLAND DRIVE ist Mr. Roque der mächtigste Mann – ironischerweise als körperlich handlungseingeschränkt dargestellt, ist er der Antagonist Dianas und verantwortlich für das Handlungsgeschehen. Sein obskurer Auftrag »Shut everything down« führt dazu, dass das System, die Filmproduktion sowie die Psyche der Protagonistin Diane zusammenbrechen.

Auch hier geben die Bildgestaltung sowie die Gestaltung des Raums Hinweise auf tieferliegende Bedeutungen. In der offenen dramaturgischen Form übernehmen Dinge und Raum die Aufgabe, Handlungen von Figuren und Vorgänge zu charakterisieren.<sup>289</sup> Durch Szenografie und Requisiten erhalten symbolische Bezugs-

287 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 35.

288 Friend: Creative Differences.

289 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 136; vgl. auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 42.

systeme eine Gegenständlichkeit, über die textliche Beziehungen beschreibbar werden.<sup>290</sup> Der Raum von Mr. Roque und dessen Ausstattung ist in diesem Sinne nicht nur surrealistischer dekorativer Hintergrund, sondern er hat eine dramaturgische Funktion. Über den Vorhang, den Schreibtisch und das Sofa sowie ihre innerhalb des Films etablierten Bedeutungen wird Mr. Roque charakterisiert und werden seine Wirkungsbereiche beschrieben. Die Ausstattungsgegenstände des Büros sind einerseits Insignien der Macht, zugleich repräsentieren sie die drei Welten, in denen die Figuren und Identitäten des Films agieren: Die theatralen Vorhänge, mit denen der Raum ausgekleidet ist, das grüne Sofa und der rote Schreibtisch mit blauer Leuchte repräsentieren im übertragenen Sinn die drei Bereiche und Welten des Films: die Fiktions-, die Imaginations- und die Wirklichkeitsebene. Der Vorhang als ikonografisches Motiv deklariert diesen Ort als nichtrealen, theatralen Bühnenraum.<sup>291</sup> Er taucht im Film in zwei Zusammenhängen auf, zum einen im *Club Silencio* und dann hier bei Mr. Roque, dessen Raum mit ihm ausgekleidet ist. Einer Konvention nach findet der Vorhang im klassischen Porträt Verwendung, um das Umfeld einer dargestellten Person in den Hintergrund zu rücken und die Aufmerksamkeit ganz auf sie zu lenken. Seit der Antike ist vor allem das Porträt des Herrschers und einer hochgestellten Person eng mit dem Vorhang verbunden, er soll Macht und Nähe zum Göttlichen versinnbildlichen:

Am Thron angebracht, ehrt ein solcher Vorhang den Körper des Herrschers. Genauso stellt ein über ihm drapierter Vorhang eine Verbindung zur himmlischen Sphäre her. Ein beiseitegeschobener Vorhang wiederum lässt den Herrscher in Anlehnung an das Theater immerwährend im Bild auftreten.<sup>292</sup>

Der Vorhang in Mr. Roques Raum erinnert in seiner Düsterei zudem an ein Bild von Francis Bacon, an dessen moderne Adaption eines Herrscherporträts *Man in Blue I* (1954), in dem es auf eine andere, aber durchaus verwandte Weise um die Darstellung einer ambigen männlichen Identität geht.

Der Schreibtisch in Mr. Roques Raum, ein weiteres Insigne der Macht, deutet auf die Autorität der Institutionen und Entscheider; ein Bediensteter in »angemessener« Entfernung deutet auf das Vorhandensein einer helfenden Exekutive; das grüne Sofa auf die Psychoanalyse. (Das Motiv des grünen Sofas wiederholt sich, im Apartment von Diane ist es Ort ihrer phantasmatischen Tätigkeit, vgl. S. 205). Lynch

290 Vgl. Lotman, Jurij M.: »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Jörg Dünne et al. (Hg.), Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529–543, hier S. 532.

291 Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998, S. 80.

292 Blümle, Claudia/Wismer, Beat: »Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo«, Museum Kunst-Palast Düsseldorf, München: Hirmer 2016, S. 164.

porträtiert die Figur Mr. Roque hier als Allegorie eines allmächtigen Herrschers, dabei als eine transzendente Institution, die Macht über alle Instanzen hat. Diese herrscht über die Produzenten, das Geld, die damit assoziierte sogenannte Realität. Damit hat er Macht über die Welt des Symbolischen, die theatralen Formen der Welt, und nicht zuletzt wirkt er auch in das Imaginäre, in die Psychen der Figuren. Er stellt die verborgene, unzugängliche Macht dar, der die Figuren ausgeliefert sind und die im *Winkie's* von Dan hinter der Mauer erspürt wird als etwas, was alle Fäden in der Hand hat, so Dan: »... one who's doing it« (vgl. S. 234).

## 5 Die Nebenintrige: Der Auftragsmörder Joe

Früh im zweiten Akt, in Szene 19, wird eine Nebenfigur eingeführt: der Auftragsmörder Joe (dargestellt von Mark Pellegrino). Im unmittelbaren Zusammenhang des Plots und beim ersten Sehen des Films ordnet man die Figur der Intrige gegen die dunkelhaarige Frau zu, als jemanden, der auf der Suche nach ihr ist und dafür »über Leichen geht«. Sein Auftrag setzt sich, so die Information aus den Szenen vorher, zusammen aus »The girl is missing« und »Shut everything down«.

Aus dramaturgischer Sicht ist dieser Joe ein Intrigenhelfer – der allerdings, wie sich retrospektiv herausstellt, im Dienst von gleich zwei Aufträgen steht. Er hat einen von Mr. Roque und dessen Gefolgschaft und einen von Diane. Dabei kann Joe auf verschiedenen Ebenen agieren, sowohl der Wirklichkeitsebene von Diane als auch der Imaginationsebene von Betty und Rita. Gekennzeichnet wird dies durch seine unterschiedlichen Augenfarben: Als Diane ihn mit dem Mord an Camilla beauftragt, hat er zwei blaugraue Augen (Abb. 43, S. 109), während er hier in der Begegnung mit Ed ein blaues und ein rotes Auge hat (Abb. 117) – der Farbdramaturgie nach eines für die »Wirklichkeit« und eines für die »Imagination«. Bereits in *TWIN PEAKS* hat Lynch die Figur des Psychotherapeuten Dr. Jacoby mit einer Brille ausgestattet, die ein blaues und ein rotes Glas hat. Das ist eine ähnliche Bedeutungsmarkierung dafür, dass diese Figur dichotomische Anteile in sich vereint: von »eine Wahrheit sehen können« und »durch Illusionen verblendet« sein.

### Szene 19: Der Auftragsmörder, Ed und das Buch

Die Szene spielt in einem heruntergekommenen Büro, sie beginnt mit einem freundschaftlichen Gelächter von Joe und Ed (Vincent Castellanos) und endet mit einem dreifachen Mord. Joe ist gekommen, um an ein offenbar wichtiges schwarzes Buch zu gelangen. Um dies zu erreichen, erschießt Joe Ed wie aus heiterem Himmel; um diesen Mord dann wie einen Überfall aussehen zu lassen, schießt Joe zusätzlich in die Wand. Ein Schrei ertönt, die Kugel hat die dünne Wand durchbrochen, und die Frau im Büro nebenan wurde getroffen. Joe sieht sich nun gezwungen,